



“SE DEUEM FAZER DESTAS ESTATUAS MODELLOS PEQUENOS”

DO DESENHO À OBRA PASSANDO PELOS MODELOS: APROXIMAÇÃO AO PROCESSO DE REALIZAÇÃO DAS ESCULTURAS ITALIANAS DE MAFRA

Teresa Leonor M. Vale

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Na basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra encontram-se cinquenta e oito estátuas, dois relevos e um crucifixo monumental (destinado ao altar-mor da basílica), executados em Itália por um conjunto de vinte cinco escultores italianos (a que se juntou um belga então ativo em Roma), tendo o processo decorrido entre os anos de 1729 e 1734, não sendo, porém, de excluir a possibilidade de que algumas estátuas terem chegado a Portugal em momento posterior a esta última data.

Os intervenientes no processo foram, para além do encomendador, D. João V, o embaixador de Portugal em Roma, Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) e, o seu interlocutor direto desde Lisboa, o oficial da Secretaria de Estado, Dr. José Correia de Abreu, que já havia sido responsável pela Academia de Portugal em Roma e, por tal motivo, estava perfeitamente familiarizado com o ambiente artístico da cidade pontifícia.

A troca de correspondência entre estes dois homens revela com clareza o processo de realização das obras de escultura que em Roma se encomendavam para a Real Basílica e é de tal processo que nos ocuparemos preferencialmente no presente texto. Trata-se com efeito de um diálogo escrito e desenhado, que denuncia um processo que tem início na encomenda e se conclui com a materialização da obra definitiva. Acresce, ainda, a viagem de Roma para Lisboa, mas essa é já outra história no âmbito do vasto e complexo universo das encomendas joaninas de obras de arte.

Começemos então por abordar o processo da realização de uma escultura em mármore no contexto do Settecento romano, ao qual obedeceram as estátuas que por vontade do rei Magnânimo povoam a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.

O PROCESSO E AS SUAS COMPONENTES: DESENHOS E MODELOS

Efetuada a encomenda de uma escultura, dava-se início à realização do projeto da obra. Este primeiro momento da criação artística alicerçava-se nos desenhos, os quais se constituem simultaneamente como a primeira expressão e como o primeiro repositório da ideia do artista²⁷⁴.

O desenho da peça correspondia ao primeiro estágio de fixação da ideia e dos requisitos eventualmente estabelecidos pelo encomendador, nomeadamente quanto a aspetos iconográficos ou convenções de representação do tema da obra.

Os desenhos realizados pelos escultores possuem, todavia, diferentes valências e, por inerência, diferentes características e podem agrupar-se – apenas por comodidade operativa – em diversas categorias. Reconhecem-se assim os desenhos iniciais, que possuem como propósito tão-só a fixação da ideia e que não se destinam a outro olhar que não o do seu autor. Fazem ainda parte do monólogo criativo estabelecido pelo escultor consigo próprio. O diálogo inicia-se efetivamente com um outro tipo de desenho, já correspondente a um segundo estágio da definição da obra, no qual se representam soluções compositivas e formas mais claramente definidas e até aspetos concernentes à plasticidade da obra. São desenhos capazes de serem compreendidos e interpretados pelo olhar de outrem, preferencialmente de um colaborador, a quem importará transmitir e com quem importará partilhar informação relevante para a subsequente produção da obra. Trata-se de desenhos cuja existência e utilização se confina preferencialmente ao *atelier*, à oficina.

Um outro tipo de desenho é aquele destinado ao estabelecimento de um outro nível de diálogo, aquele com o encomendador, que sucede (ou se desenvolve paralelamente) ao já havido, usando as palavras como instrumento de comunicação. Reportamo-nos aos desenhos de apresentação. Muito diferentes do ponto de vista da sua funcionalidade e, consequentemente, quanto ao aspeto final em relação aos desenhos projetuais, estes outros destinavam-se, em exclusivo, a apresentar a peça ao encomendador. Neles a obra era figurada com rigor e o mais fielmente possível ao que se pretendia fosse a sua versão final.

²⁷⁴ – Entre a vasta bibliografia consagrada ao desenho, permitimo-nos referir alguns títulos que contribuíram para o nosso conhecimento e que consideramos em concreto relevantes para a abordagem que em seguida se empreenderá, a qual concerne apenas ao papel do desenho na realização de obras de escultura na Roma do barroco: Walter WITZTHUM, *I Disegni dei Maestri. Il Barocco a Roma*, Milão, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983 (1.ª ed. 1970); Ann Sutherland HARRIS, (ed.), *Selected Drawings by Gian Lorenzo Bernini*, Nova Iorque, Dover Publications, 1977; Marcello ALDEGA, Margot GORDON, *Drawings of the Roman Baroque*, Roma, de Luca Editore, 1986; Luigi GRASSI, *Il Disegno Italiano*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993; C. BAKER, C. Elam, G. WARWICK (dir.), *Collecting Prints and Drawings in Europe 1500-1750*, Aldershot, Routledge, 2003; Guilhem SCHERF (dir.), *Dessins de Sculpteurs I. Troisièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin*, Paris, Société du Salon du Dessin, 2008.

Enquanto os primeiros tipos de desenho a que fizemos referência permaneciam geralmente na oficina, os últimos poderiam ser deslocados para a residência do encomendador, facto que, associado ao carácter por vezes descartável dos desenhos projetuais, explica a mais frequente sobrevivência dos desenhos de apresentação. Por outro lado, o carácter acabado destes últimos contribuiu para a sua valorização, e consequente preservação, assegurada, pelo interesse dos colecionadores, ou seja, pela existência, desde relativamente cedo, de um mercado para eles.

A fase subsequente à fixação da ideia em desenho, com vista à elaboração de uma obra de escultura, era aquela correspondente à realização de um ou mais modelos da peça, efetuando-se assim a passagem da bi à tridimensionalidade.

Os modelos (*bozzetti*), que tinham como finalidade primeira materializar a obra na sua tridimensionalidade, eram normalmente realizados em diferentes materiais e em diferentes escalas, consoante o seu objetivo específico. Da madeira à terracota, passando pelo gesso, pela cera ou pela pasta de papel (*cartapesta*)²⁷⁵, os modelos requeriam um conjunto de valências e um domínio de competências técnicas mais próximas àquelas que seriam necessárias à concretização da obra. Com recurso a técnicas de subtração de matéria (desbaste e entalhe) ou à técnica da modelação, a realização do modelo permitia sempre uma aproximação mais eficaz à concessão genérica de dar forma à massa, definir com maior clareza eixos compositivos, balanço, e ainda morfologias parciais e tratamento a conceder às diferentes superfícies escultóricas.

Entre as sobrevivências do processo de realização de escultura no contexto da Roma barroca, que temos vindo a estudar, reconhecem-se modelos não apenas em diversos materiais, mas em diferentes escalas. São particularmente relevantes – porque reveladores do processo – os *bozzetti* que se conservam no acervo do Victoria & Albert Museum de Londres, nomeadamente da autoria de Gianlorenzo Bernini (1590-1680), mas também aqueles que integram colecções como as do Museo Nazionale di Palazzo Venezia (Roma), do Hermitage de São Petersburgo e do Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts), entre outras. Sendo que todos estes *bozzetti* são em escala reduzida e correspondem, do ponto de vista do processo de que temos vindo a ocupar-nos, aos desenhos integráveis nas duas primeiras categorias que tivemos ocasião de identificar. Ou seja, trata-se de modelos destinados desde logo ao olhar do próprio escultor – que assim visualizava, pela primeira vez, a forma da obra e podia definir melhor morfologias, eixos, balanço, como se referiu – e que poderiam também permanecer na oficina para uso dos colaboradores e outros eventuais intervenientes na realização da obra.

²⁷⁵ – Cf. Carlo Stefano SALERNO, “‘Cartapeste d'autore’ berniniane e algardiane. Contributo alla storia, alla tecnica e al restauro della cartapesta nelle botteghe rinascimentale e barocche”, in *Bolettino d'Arte*, Série IV, N.º 99, 1997 (Jan.-Mar.), pp. 67-98.

Mas os modelos também podem ser de apresentação. Ainda que sempre em escala reduzida, estes modelos destinavam-se a levar ao conhecimento do encomendador uma visão o mais próxima possível da obra acabada. Correspondem ao terceiro tipo de desenhos supramencionado, e num paralelismo com a arquitetura, à maquete que igualmente se apresenta ao encomendador. Bom exemplo de um destes modelos é aquele, em terracota, da estátua equestre do rei Luís XIV de Gianlorenzo Bernini, proveniente da coleção Alessandro Contini Bonacossi e hoje parte das coleções da Galleria Borghese, Roma (Inv. XXCLXIX). Este modelo, foi objeto de um tratamento – conceção de diferentes texturas à superfície escultóricas e patine de acabamento – que foi responsável pela sua conversão numa obra de arte ela-própria. É aliás este caráter acabado, que alguns destes modelos de apresentação ostentam, que justificaram o seu interesse por parte de colecionadores e, à semelhança dos desenhos, lhes proporcionou um mercado que assegurou a sua sobrevivência.

Os modelos podiam igualmente ser feitos na escala 1/1. É o que se verifica com uma obra realizada para Portugal, concretamente para a basílica patriarcal de Lisboa na década de quarenta do século XVIII, pouco anos volvidos sobre a campanha de Mafra. A estátua de Nossa Senhora da Conceição, feita por Giovanni Battista Maini (1690-1752)²⁷⁶, um escultor com obra na basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra, destinava-se a ser realizada em prata dourada, como efetivamente o foi pelo ourives Leandro Gagliardi (1729-1804). Logo aquando da encomenda da obra desde Lisboa se requeria: “*Il Modello della detta Statua lo farà Giovanni Battista Maini Scolaro di Rusconi e se fosse morto questo lo farà Pietro Bracci, ed in mancanza di questi Gioseppe Llirone, o Carlo Monaldi si però sarà viuo il detto Giovanni Battista Maini, il modello doura farlo lui senz’altra replica*”²⁷⁷. Este excerto permite compreender com clareza a importância concedida ao modelo, sendo determinante a eleição do seu autor. Neste caso, Maini era o escultor escolhido, como o foi noutras ocasiões, tornando evidente a preferência do Magnânimo pela obra deste artista.

E, com efeito, Giovanni Battista Maini fez o modelo, pelo qual recebeu a soma não insignificante para a época de 1300 escudos romanos. Como se pode ler num dos documentos relativos às encomendas joaninas de obras de arte realizadas em contexto romano conservados na Biblioteca da Ajuda: “*Per Modelli, e Disegni fatti da Giovanni Battista Maini sc. 1300* –”²⁷⁸. Assim se reitera a autoria do modelo, a qual surge aliás atestada através

²⁷⁶ – Acerca desta peça veja-se Jennifer MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996, pp. 157-161, Teresa Leonor M. VALE, “A Estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice”, in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Nº 7-8 (2009), pp. 317-332 e Teresa Leonor M. VALE, “Di bronzo e d’argento: sculpture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona”, in *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell’Arte e di Arti Liturgiche*, Ano 100, N.º 868, 2012 (Jan.-Fev.), pp. 57-66.

²⁷⁷ – BIBLIOTECA DA AJUDA (Lisboa), Ms. 49-VIII-29, fl. 72 v.

²⁷⁸ – B.A., Ms. 49-VIII-35, pp. 84-85.

de outro documento por nós localizado no Arquivo do Instituto Português de Santo António de Roma. Com data de 22 de agosto de 1748, reconhece-se a conta de Maini relativa à realização do modelo de gesso, pelo qual terá recebido o escultor lombardo o montante de 1000 escudos romanos²⁷⁹, ficando talvez a dever-se a discrepância de valores, relativamente ao outro documento supracitado, à realização de desenhos, visto que esta conta de Maini se reporta apenas ao modelo de gesso.

Da estátua da *Immacolata*, realizada para a Patriarcal, conhecemos assim um desenho (integrante de uma coleção particular) e também o modelo, que hoje se pode observar numa capela anexa à igreja de *Santa Maria della Concezione* (Capuchinhos) de Roma. Tal desenho e modelo assumem particular relevância, uma vez que a obra final foi destruída pelo terramoto de 1755 e suas imediatas consequências. São assim o modelo e o desenho que nos permitem efetuar uma aproximação à obra, hoje inexistente.

Definido o essencial à realização da obra de escultura, através de desenhos e modelos, passava-se então ao ataque do bloco de mármore (frequentemente escolhido pelo escultor, diretamente na pedreira ou junto de um comerciante de materiais pétreos da sua confiança), procedendo-se à sua marcação com a máquina de pontear e, em seguida, ao desbaste de toda a matéria supérflua.

A subsequente concessão de formas à massa e de texturas diferenciadas à superfície escultórica eram, naturalmente, o cerne do processo de realização de uma estátua pétrea (recorrendo a ponteiros e cinzéis de diversos perfis, com vista à obtenção dos resultados desejados), seguindo-se-lhe os acabamentos, fazendo uso de grosas e limas (também elas de diferentes perfis) e, finalmente, de abrasivos²⁸⁰.

²⁷⁹ – ARCHIVIO DELL’ISTITUTO PORTOGHESE DI S. ANTONIO DI ROMA (Roma), E.I.: *Papéis Legais*, Int. 14, N.º 5. Documento por nós publicado em Teresa Leonor M. VALE, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal: presença e influência*, Lisboa, Scribe, 2016, p. 478 (Documento 26).

²⁸⁰ – Sobre esta ampla temática permitimo-nos destacar as seguintes, entre as obras a que mais frequentemente recorremos para a sua abordagem: Jack C. RICH, *The Materials and Methods of Sculpture*, Nova Iorque, Dover Publications, 1974 (1.ª ed. 1947), Rudolf WITTKOWER, *Escultura*, São Paulo, Martins Fontes, 1989 (1.ª ed. 1976), Nicholas PENNY, *The Materials of Sculpture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1993 e também Jennifer MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. An Industry of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989.



Giovanni Battista Maini (1690-1752), desenho para a estátua de Nossa Senhora da Conceição, destinada à basílica patriarcal de Lisboa. Coleção particular.



Giovanni Battista Maini (1690-1752), modelo da estátua de Nossa Senhora da Conceição, destinada à basílica patriarcal de Lisboa. Capela anexa à igreja de *Santa Maria della Concezione* (Capuchinhos), Roma. Fotografia de Jennifer Montagu.

A REALIZAÇÃO DAS ESCULTURAS ITALIANAS DA BASÍLICA DE MAFRA:
OS DESENHOS E OS MODELOS

Como se referiu, o processo de encomenda da componente escultórica italiana da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra encontra-se documentado pela correspondência entre Fr. José Maria da Fonseca Évora e José Correia de Abreu. Nas cartas trocadas entre ambos, reconhece-se mais do que uma referência a desenhos e a modelos, contudo apenas alguns dos segundos chegaram até nós. Com efeito, e até ao presente não nos foi dado localizar qualquer desenho que pudesse claramente corresponder às obras de escultura de Mafra.

É, todavia, inquestionável a realização de diversos desenhos e a circulação desses “riscos” (usando a expressão coeva) entre Roma e Lisboa. Como aliás tivemos ocasião de escrever noutras sedes e a propósito de outras peças, não é aceitável a ideia de que a circulação de informação e de obras de arte se fazia apenas num sentido. De facto, os desenhos circulavam, entre Roma e Lisboa e entre Lisboa e Roma, sendo os mesmos, objeto de apreciação, reparos e alterações. De tais contributos se ressentiam as obras, realizadas em Roma sim, mas seguindo instruções claras e precisas da capital do reino. Desejavam-se esculturas realizadas pelos melhores artistas ativos na Roma pontifícia da primeira metade do *Settecento* – de preferência aos melhores preços e executadas com a maior celeridade²⁸¹ –, mas essas obras eram feitas para o Rei de Portugal, pelo que deveriam obedecer a determinados requisitos emanados do encomendador e seus agentes.

No contexto do acervo da correspondência que nos foi dado localizar e estudar, constata-se, como se disse, a existência de referências a desenhos relativos às estátuas que então se realizavam para a basílica de Mafra.

Desde logo, na missiva de José Correia de Abreu, com data de 24 de maio de 1739, se mencionava a devolução de dezasseis desenhos de estátuas, que Fonseca Évora havia enviado para Lisboa, bem como de dois papéis de crítica que a propósito desses projetos se havia elaborado. Ou seja, chegado o conjunto de dezasseis desenhos, estes haviam sido objeto da apreciação de quem de direito: decerto desde logo o soberano, que sabemos muito interveniente em tudo o que às suas encomendas romanas concernia e também João Frederico Ludovice (1673-1752) – já então bem mais do que um ourives e arquiteto, um verdadeiro diretor artístico do Magnânimo –, e eventualmente ainda o próprio Dr. José Correia de Abreu. Recorde-se que este último havia sido até à interrupção de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé de 1728, um dos responsáveis pela Academia de Portugal em Roma, estando, por tal motivo, bem familiarizado com o meio artístico romano e sendo detentor de um conhecimento direto de alguns artistas e suas práticas.

²⁸¹ – Cf. Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 49 e ss.

Tal revelou-se indiscutivelmente uma mais-valia neste processo, permitindo-lhe facultar informações relevantes e sugerir mesmo comportamentos – até de teor técnico, como a manutenção dos pontéis nas zonas mais frágeis das estátuas²⁸² – ao menos experiente frade franciscano, que se via na circunstância obrigado a mover-se em contextos e ambientes que lhe eram menos familiares, ainda que há muitos anos vivesse na cidade pontifícia²⁸³.

No dia 6 do seguinte mês de junho, nova carta de Correia de Abreu refere que esperava os “riscos” das estátuas feitos por novos mestres, depreendendo-se desta afirmação que os anteriores não tinham sido satisfatórios. Os novos desenhos não tinham, entretanto, chegado, sendo Fonseca Évora recordado de que as estátuas deviam estar prontas para o dia da festa de São Francisco de 1731 e serem feitas pelos mais insignes mestres²⁸⁴.

Um mês volvido, em concreto a 25 de julho de 1730, numa outra missiva ida de Lisboa podia ler-se: “*Remeto a V. Rma. os disegnos das Estatuas com os dous papeis de reparos feitos sobre as mesmas; hum pello que toca a arte, e tambem vay o papel Italiano que V. Rma. me remeteo com as ditas Statuas, do qual papel nos fica copia*”²⁸⁵. E a 27 de setembro sucessivo, de novas críticas feitas a desenhos para estátuas de Mafra se dava notícia desde Lisboa. Com efeito, escrevia Correia de Abreu: “(...) e não mando ainda os reparos que se fizerão sobre os riscos de Baratta, escultor de Carrara, por se não poderem acabar”²⁸⁶.

Ainda no âmbito da circulação de desenhos é particularmente interessante a informação constante da carta de Correia de Abreu com data de 2 de agosto desse mesmo ano de 1730. Nesta missiva, nota o oficial da Secretaria de Estado que em Lisboa se faziam então os desenhos (o “risco”) para a realização do crucifixo monumental destinado a presidir à capela-mor – e que depois seria esculpido pelo genovês Francesco Maria Schiaffino (1689-1765) –, os quais ainda não se encontravam prontos, pelo que não seguiam com a carta²⁸⁷.

²⁸² – BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa), Secção de Reservados, Fundo Geral, Ms. 41, N.º 7, Doc. 21. Esta carta foi parcialmente publicada por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, Lisboa, Ed. Autor, s.d., pp. 404-405, Pier Paolo QUIETO, *D. João V de Portugal e a sua Influência na Arte Italiana do Século XVIII*, Lisboa-Mafra, Elo, 1989, pp. 86-89, José Fernandes PEREIRA, *Arquitectura e Escultura de Mafra*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, pp. 341-344 e em transcrição nossa em Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra*, (...), pp. 125-132 (Documento 2).

²⁸³ – Acerca de Fonseca Évora veja-se Teresa Leonor M. VALE, *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*, Lisboa, Scribe, 2015 e Teresa Leonor M. VALE, *Fra José Maria da Fonseca Évora (1690-1752): francescano, ambasciatore, vescovo e committente d'opere d'arte*, Florença, Edizioni Feeria-Giovanni Pratesi Antiquario, 2017.

²⁸⁴ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 27, fl. 2 – um excerto desta carta foi publ. por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 409.

²⁸⁵ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 29, fl. 1 – 1 v. – um excerto desta carta foi publ. por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 410.

²⁸⁶ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 29, fl. 1 – 1 v. – um excerto desta carta foi publ. por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 411-412.

²⁸⁷ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 30, fl. 1 v. – um excerto desta carta foi publ. por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 410.

Não sabemos se o que então se fazia em Lisboa seriam efetivamente desenhos da escultura a realizar. Cremos que, com mais probabilidade, se trataria de um desenho com informações concretas quanto à forma genérica da obra e ao local preciso da sua implantação, mas tal não deixa de ser relevante no contexto do processo. Ao crucifixo monumental da capela-mor da Real Basílica concederemos ainda atenção adiante.

Destes desenhos que viajaram entre Roma e Lisboa, e que são por demais referidos nas missivas de Correia de Abreu para Fonseca Évora, não nos foi dado localizar sobrevivências.

Logo no início do século XX, Costanza Gradara, dedica a sua atenção à obra do escultor romano Pietro Bracci (1700-1773), que estuda com base num seu diário e em outros documentos conservados então no arquivo familiar dos Bracci, os quais foram entretanto dispersos e eventualmente destruídos²⁸⁸. Num artigo posterior (1938)²⁸⁹ a mesma autora menciona explicitamente a existência de desenhos no contexto desse acervo e publica alguns que associa a estátuas da basílica de Nossa Senhora e Santo António, mas tal associação não se afigura plausível²⁹⁰.

Passando da abordagem dos desenhos para aquela dos modelos, entre este conjunto de correspondência trocada entre Fonseca Évora e Correia de Abreu que até nós chegou, destaca-se, pela sua relevância, a carta com data de 10 de maio de 1729. Trata-se, com efeito, na sua globalidade, de um documento precioso pelo teor e quantidade das informações que veicula acerca da encomenda de escultura italiana para Mafra, reiterando-se os critérios que deveriam presidir à realização das obras, as caraterísticas dos artistas a contratar, as prioridades na ordem de execução, a necessidade de não despender demasiado dinheiro, bem como ainda uma série de pequenas instruções e advertências, que traduzem bem a vontade de controlar o processo desde Lisboa, a fim de que tudo corresse pelo melhor.

Entre as várias indicações facultadas, pelo anterior responsável pela Academia de Portugal em Roma, reconhece-se a seguinte, diretamente relacionada com a realização de modelos: “*se deuem fazer destas Estatuas modellos pequenos (alem dos grandes) V. Rma. ordenarà aos artifices os fação todos de medida de 3 palmos, de terra cozida, os quais V. Rma. me mandará bem acondicionados que se não quebrem, pois deuem servir para ornar por sima as Estantes da Liuraria*”²⁹¹.

²⁸⁸ – Cf. Costanza GRADARA, “Il Diario dello Scultore Pietro Bracci”, in *Rassegna d’Arte*, N.º 15, 1915, pp. 242-252; Costanza GRADARA, *Pietro Bracci Scultore Romano 1700-1773*, Milão-Roma, Alfieri & Lacroix, 1920.

²⁸⁹ – Costanza GRADARA PESCI, “Artisti Romani all’Estero. Due Opere dello Scultore Pietro Bracci in Portogallo”, in *Roma*, N.º XVI, 1938 (Jun.), pp. 234-236.

²⁹⁰ – Cf. Jennifer MONTAGU, “João V e la Scultura Italiana”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir.), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 405.

²⁹¹ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Ms. 41, N.º 7, Doc. 21, fl. 2v. – cf. Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra* (...), pp. 125-132 (Documento 2).

Sabemos assim que, para além dos modelos grandes que todos os escultores decerto fariam, se requeria que se fizessem modelos pequenos, em terracota, com dimensões idênticas, com os quais haveria o propósito de ornamentar a parte superior das estantes da biblioteca. Aos modelos pequenos concederemos mais demorada atenção em seguida. Quanto aos modelos grandes, é-nos dada notícia daqueles realizados pelo romano Pietro Bracci, das suas estátuas figurando São Pedro Nolasco e São Félix de Valois, numa entrada com data de 1730, constante do diário do escultor, publicado por Costanza Gradara Pesci, como já referido, e mais tarde republicado por Elizabeth Kieven e John Pinto²⁹². Nessa conta explicitamente se referem “*Per li materiali di calce, verzelle et ossatura di legno p. li due modelloni grandi di stucco nero -----s. 25.-*”.

Lamentavelmente não nos foi dado localizar ulterior informação quanto aos modelos grandes de outras estátuas, mas a sua realização afigura-se mais do que provável, tendo em consideração o papel imprescindível detido por tais modelos no processo de realização das esculturas.

O crucifixo monumental que preside à capela-mor da Real Basílica apresenta uma situação um pouco particular no âmbito da realização dos modelos (e da própria componente escultórica do templo). Com efeito, a correspondência de que temos vindo a ocupar-nos refere explicitamente²⁹³ o envio de um modelo desde Lisboa, muito provavelmente realizado pelo escultor José de Almeida (1708-1770)²⁹⁴, também ele regressado a Portugal no seguimento da interrupção de relações diplomáticas de 1728, o qual implicou o encerramento da Academia de Portugal em Roma, onde estudava.

De facto, na carta escrita a 17 de janeiro de 1731 por Correia de Abreu, menciona-se que fora já embarcado o modelo para o crucifixo do altar-mor²⁹⁵, e naquela de 28 de Fevereiro sucessivo prosseguem as menções ao modelo do crucifixo a executar por Francesco Maria Schiaffino²⁹⁶. Com toda a probabilidade foi a circunstância de a obra em questão ter de se adaptar a um local muito específico que justificou o envio de um modelo, decerto

²⁹² – Elizabeth KIEVEN, John PINTO, *Pietro Bracci and the Eighteenth Century Rome. Drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and Other Collections*, Pensilvânia e Montreal, The Pennsylvania University Press, 2001, p. 272.

²⁹³ – “Ja por mar remeti ao Padre Tambini as medidas do Christo e Gloria que deue fazer Schiaffino, e neste Correo lhe remeto as Instruçoens, explicando-lhe que o modello vay feito na decima parte do palmo por que esta feita a Real Obra de Mafra, o qual tambem vay na sua justa grandeza.”, carta de 14 de fevereiro de 1731 – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Ms. 41, N.º 7, Doc. 41, fl. 1v.

²⁹⁴ – Acerca de José de Almeida veja-se Teresa Leonor M. VALE, *Um Português em Roma Um Italiano em Lisboa. Os escultores setecentistas José de Almeida e João António Bellini*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, Teresa Leonor M. VALE, “Ainda Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini”, in *Arqueologia & História*, Vol. 62-63, 2013, pp. 163-173 e Teresa Leonor M. VALE, “Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1708-1770) e l’Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento”, in *Studiolo. Revue d’Histoire de l’Art de l’Académie de France à Rome*, N.º 13, 2016, pp. 59-67.

²⁹⁵ – Cf. B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 40, fl. 1 v. – um excerto desta carta foi publ. por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 413.

²⁹⁶ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 43, fl. 1 v. – um excerto desta carta foi publ. por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 414.



Pietro Bracci (1700-1773), *São Pedro Nolasco*, galilé da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.



Pietro Bracci (1700-1773), *São Félix de Valois*, galilé da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.



Francesco Maria Schiaffino (1689-1765), crucifixo monumental e glória de anjos, capela-mor da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.

não com a intenção de que o mesmo servisse de referente, do ponto de vista estritamente escultórico, a Schiaffino. Aliás, Schiaffino tinha sido eleito pelos seus méritos próprios enquanto escultor, não fazendo por tal motivo sentido que recebesse diretivas de um par (neste caso, Almeida) com um percurso menos relevante do que o seu, à época. Quanto a Schiaffino, regista-se o desejo expressamente manifestado desde Lisboa que se concretizasse um seu envolvimento na realização da componente escultórica italiana de Mafra. Com efeito, mesmo apesar de ser tido como “*perguisozo no seo trabalho*”²⁹⁷ e ainda considerado careiro pelo secretário José Correia de Abreu, em carta escrita a 27 de setembro do mesmo ano de 1730²⁹⁸, a verdade é que prevalece a ideia de que Francesco Maria Schiaffino é um “*bravo escultor*”²⁹⁹, pelo que seria lamentável que “*(...) este homem tão bravo como todos testificação, ficasse de fora, e não tiuessemos o gosto de ter obra sua (...)*”³⁰⁰.

A verdade é que a demora na chegada do crucifixo realizado pelo escultor genovês, determinou a realização, por José de Almeida, de um outro, em madeira (que, com uma aguada de branco, simulava o mármore), o qual permaneceu na capela-mor de Mafra até à sua substituição pela obra definitiva³⁰¹.

Os modelos que então se fizeram das estátuas da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra, destinavam-se assim não apenas a levar à apreciação do encomendador uma visão aproximada do que seria a obra final (permitindo constatar o cumprimento das diretivas emanadas de Lisboa em concreto quanto a aspetos como a correção iconográfica, acerca da qual muito se insistia) mas tinham também um fim em si mesmos: ser utilizados como ornamento da parte superior das estantes da biblioteca de Mafra.

São vinte e oito os modelos sobreviventes, e que fazem parte das coleções do Palácio Nacional de Mafra, sendo correspondentes às seguintes estátuas: São Sebastião, São Pedro, Santo André, São Marcos, São Filipe, São Tomé, São Tiago Maior, São Tiago Menor, São Tadeu, São José, Santa Ana, São Joaquim, Santo Agostinho, São Jerónimo, Santo Ambrósio, São Domingos, Santa Clara, São Bruno, São João da Mata, São Pedro Nolasco, Santa Teresa, São Filipe de Néri, São João de Deus, São Boaventura, São Tomás de Aquino, São Francisco de Borja, São Carlos Borromeu e São Roque.

Contudo, não é apenas em Portugal que se encontram modelos para as estátuas da basílica de Mafra, devendo por tal motivo considerar-se que alguns terão ficado com os artistas,

²⁹⁷ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Ms. 41, N.º 7, Doc. 21, fl. 2v. – cf. Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra* (...), pp. 125-132 (Documento 2).

²⁹⁸ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 33, fl. 1.

²⁹⁹ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N.º 7, Doc. 33, fl. 1 v.

³⁰⁰ – B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Ms. 41, N.º 7, Doc. 21, fl. 2v. – cf. Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra*, (...), pp. 125-132 (Documento 2).

³⁰¹ – Podendo observar-se na actualidade na capela-mor da igreja de Santo Estêvão de Alfama, Lisboa.

outros terão eventualmente deixado o nosso país em circunstâncias que desconhecemos e outros, ainda, que foram dispersos ou mesmo destruídos.

Assim, aos modelos que se conservam em Mafra, devem juntar-se outros, como aqueles das duas esculturas de Laurent Delvaux (1696-1778), o belga então ativo em Roma que esculpiu as representações de São Rafael e do Anjo Tutelar do Reino de Portugal. Os dois *bozzetti* de terracota fazem parte do acervo do Musée Communal d’Archéologie de Nivelles³⁰². Ambos os modelos apresentam dimensões inferiores aos de Mafra³⁰³, e tal permite equacionar a possibilidade de terem sido realizados num outro momento e não partilhando do já mencionado propósito de funcionarem os modelos como ornamentação das estantes da biblioteca.

Para além dos modelos das estátuas de Delvaux, pelo menos um outro *bozzetto* relativo às estátuas italianas de Mafra foi localizado fora de Portugal. Jennifer Montagu, nos textos que especificamente dedica a estes modelos no catálogo *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, refere a presença de um modelo em terracota do São João da Mata de Filippo della Valle (1698-1768) na Heim Gallery de Londres em 1967³⁰⁴. Não tendo então sido efetuada qualquer ligação com a obra de Mafra, o bozzetto foi atribuído a Giuseppe Maria Mazza (1653-1741).

Igualmente atribuível a Filippo della Valle é um outro modelo, este da estátua de São Jerónimo e também levado à praça em Londres, desta feita pela Sotheby’s no leilão de 27 de abril de 2001, tendo como *provenance* uma coleção privada europeia³⁰⁵. Em terracota (com policromia posterior) e com 53,5 cm de altura, o modelo em questão não foi então associado à obra do escultor florentino ativo em Roma, nem tão-pouco ao conjunto escultórico de Mafra, sendo a peça apresentada do catálogo como de provável origem napolitana, todavia sem qualquer fundamento lógico. A obra foi efetivamente vendida e a sua última localização conhecida era numa coleção particular do Japão³⁰⁶.

Um modelo que decerto ficou em Roma foi aquele realizado por Giuseppe Lironi (1679-1749) para a estátua de São Bruno, pois no inventário dos bens deixados pelo escultor a sua mulher Angela Ludovisi, conta-se “*un modello di creta rappresentante S. Brunone*”³⁰⁷,

³⁰² – Inv. S.U.T.9 e Inv. S.U.T. n.º 10, respetivamente – cf. Alain JACOBS, *Laurent Delvaux 1696-1778*, Paris, Athena, 1999, pp. 65-267 (e ilustr. 6 e 8).

³⁰³ – S. Rafael: 42x18x13,3cm e Anjo Tutelar do Reino: 43,5x20,2x13,4 cm.

³⁰⁴ – *Baroque Sketches, Drawings and Sculptures*, Londres, Heim Gallery, 1967, cat. 88 – ref. por Jennifer MONTAGU, “82. Filippo della Valle (1698-1768). S. Giovanni della Mata”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir.), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo* (...), p. 406.

³⁰⁵ – Lote N.º 89 (cf. p. 35 do respectivo catálogo).

³⁰⁶ – Informação oralmente comunicada por Jennifer Montagu, a quem muito agradecemos.

³⁰⁷ – ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO (Roma), *Notai*, sez. 22, prot.52, 19 setembro 1746, ref. por Caterina De ANGELIS, “Note sul percorso stilistico e iconografico dell’opera di Giuseppe Lironi”, in Elisa DEBENEDETTI (dir.), *Sculpture Romane del Settecento. La professione dello scultore*, Vol. 3, Roma, Bonsignori Editore, 2003, p. 348.

imagem muito pequena



Giuseppe Lironi (1679-1749), *São Bruno*, galilé da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.



Giuseppe Lironi (1679-1749), atrib., modelo da estátua de São Bruno, Palácio Nacional de Mafra (PNM 1034).

o qual se encontrava na sala de sua casa e não na oficina. Como bem nota Caterina De Angelis, “La statuetta, di pregievole fattura e tanto gradita da essere conservata nella sua abitazione invece che lasciata insieme a tanti altri pezzi nello studio (...) è, molto probabilmente un’altra versione del bozzetto conservato a Mafra che l’artista ha voluto tenere per se”³⁰⁸. Desconhecemos se este modelo, que estava em Roma em 1749, chegou aos nossos dias.

Quanto aos modelos que se conservam em Mafra importa tecer umas breves considerações genéricas antes de nos determos em alguns em particular. Desde logo, não são todos em terracota (mas sim em gesso³⁰⁹, tendo recebido uma pintura posterior que lhes confere a tonalidade do barro cozido), como solicitado na citada carta de 10 de maio de 1730, nem tão-pouco possuem idênticas dimensões, variando entre os 62 cm e os 76 cm de altura, sensivelmente.

A eleição do gesso, menos habitual do que a terracota para modelos que se destinavam a ser submetidos à aprovação do encomendador (tanto quanto nos foi dado apurar no contexto do nosso estudo da escultura barroca italiana), leva-nos a considerar que os modelos que se conservam no Palácio Nacional de Mafra tenham sido efetivamente realizados nesse material para melhor servirem a função enunciada na muito conhecida e já citada carta de 10 de maio de 1730: a de ornarem as estantes da biblioteca. Estes modelos em gesso funcionariam assim muito eficazmente como miniaturas das grandes estátuas da basílica, não sendo necessário receberem uma aguada de branco, o que se verificaria se a opção pela terracota se tivesse verificado. Contudo, este aspeto do material dos modelos requer ulterior reflexão³¹⁰.

Por outro lado, a semelhança dos modelos com as obras finais verifica-se, na grande maioria dos casos, denotando seja competências, seja debilidades. Assim, alguns modelos são, em si próprios, interessantes exercícios de escultura, enquanto outros se revelam eloquentes quanto à qualidade mediana dos seus autores. Como já tivemos ocasião de escrever noutra sede, os escultores empenhados na concretização da componente escultórica da basílica de Mafra não eram todos artistas de igual grandeza, eram sim todos os disponíveis para

³⁰⁸ – Caterina De ANGELIS, “Note sul percorso stilistico e iconografico dell’opera di Giuseppe Lironi”, (...), p. 342.

³⁰⁹ – Ou numa estranha mistura de gesso e terracota. Seria da maior relevância para o estudo destes modelos a realização de uma campanha de análise laboratorial dos mesmos, enquadrada numa igualmente necessária intervenção de conservação e restauro (daquela, realizada nos anos noventa do século passado, e segundo informação fornecida pelo Palácio Nacional de Mafra, não há registo de informação significativa).

³¹⁰ – Um válido primeiro contributo para tal reflexão é o texto de Iris HAIST, “The Marbles and the Modelli of Mafra – John V and the Taste for Italian Baroque Sculpture”, in Pilar DIEZ DEL CORRAL (org.), *La fississima regia volontà: John V and his Roman dream. Studies in Eighteenth-Century Art and Music, Oxford University Studies in the Enlightenment* (no prelo). Agradecemos à Doutora Iris Haist que generosamente nos disponibilizou o seu texto antes da sua publicação.

a satisfação de tão grande empreitada num lapso temporal limitado³¹¹. Aliás, a procura de escultores fora de Roma (em Florença e em Carrara, nomeadamente)³¹², ficou a dever-se precisamente à necessidade de mais mão-de-obra. É de facto essa situação que explica o envolvimento na concretização da componente escultórica de Mafra de artistas tão diferenciados entre si, não apenas quanto ao mérito em absoluto, mas também quanto à fase da carreira em que se encontravam, ou quanto à carreira que não tiveram, pois alguns dos escultores italianos de Mafra permanecem na obscuridade, não parecendo possuir obra anterior nem posterior àquela realizada para Portugal nos inícios da década de trinta do século XVIII.

Tanto a questão do material eleito, como a das características em termos estritamente escultóricos dos modelos de Mafra, obriga a refletir sobre a sua autenticidade enquanto *bozzetti* das esculturas marmóreas da basílica. Não pretendemos afirmar que os modelos que se conservam no Palácio Nacional de Mafra não são coevos das esculturas, nem tão-pouco discutir nesta sede a sua autoria em concreto, tendo em consideração a autoria das estátuas. Importa-nos apenas notar aspetos merecedores de uma reflexão mais aprofundada.

Como tivemos ocasião de mencionar, a terracota assume-se como a opção mais frequente, no espaço e no tempo que agora nos interessa, para a realização de modelos de obras de escultura. Tais modelos destinavam-se a levar a obra à apreciação do encomendador, mas também deviam permanecer na oficina. Ou seja, não se fazia apenas um modelo, sobretudo se um deles tivesse de viajar entre Roma (ou Florença, ou Carrara) e Lisboa, correndo o risco de sofrer danos significativos ou ser destruído. Um seguiria para o encomendador e outro permaneceria com o escultor.

Assim, feita a apreciação por parte do encomendador, procederia o artista à execução da obra, com base no modelo e nas eventuais alterações decorrentes de tal apreciação.

O caso concreto do supramencionado *bozzetto* da estátua de São Bruno, de Giuseppe Lironi, que permaneceu na casa romana do artista (decerto depois de ter estado na respetiva oficina), demonstra com clareza o que acabamos de afirmar quanto à feitura de mais do que um modelo. Deste modo, os modelos que se conservam em Mafra não seriam com

³¹¹ – Cf. Teresa Leonor M. VALE, *A Escultura Italiana de Mafra*, (...).

³¹² – Segundo Ayres de Carvalho, em Setembro de 1732 terão chegado a Lisboa dezanove estátuas, das quais onze haviam sido esculpidas em Florença e oito em Carrara; esta informação foi recolhida nos livros de contas das encomendas reais, que se encontram na Biblioteca da Ajuda, mas que não conseguimos localizar por não ter o autor efetuado uma referência (arquivística) concreta dos manuscritos – cf. A. Ayres de CARVALHO, “D. João V le Magnanime et la Rome Pontificale”, in AAVV, *Le Triomphe du Baroque*, Bruxelas, Fondation Europalia International, 1991, p. 71, A. Ayres de CARVALHO, “Lisbona Romana all’Epoca di João V”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, (...), p. 16 e A. Ayres de CARVALHO, “Preâmbulo”, in Maria Clementina QUARESMA, *Inventário Artístico de Portugal. Cidade do Porto*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1995, p. 13.

toda a probabilidade os únicos, outros haveria que teriam ficado com os escultores. Tal explicaria, não apenas a presença de um *bozzetto* do São Bruno em Roma, mas também a permanência dos modelos dos anjos de Delvaux em Nivelles, cidade onde faleceu o escultor de Gand a 24 de fevereiro de 1774, por exemplo.

Por outro lado, tanto o modelo de Lironi como os de Delvaux, como ainda o do *São João da Mata*, que surgiu no mercado londrino na década de sessenta do século passado, eram/são todos em terracota. Ora, os modelos do Palácio Nacional de Mafra são em gesso e já explicámos a razão que cremos estar subjacente a tal opção. Acreditamos também que a pintura que lhes confere a aparência da terracota, decorreu de uma leitura posterior destas peças, a qual, entendendo-as como modelos para as estátuas da basílica, considerou que deveriam ser em terracota.

Um último aspeto que nos importa abordar, ainda que sumariamente, no que aos modelos das estátuas de Mafra concerne, é o da autoria. Com efeito, a maioria dos modelos tem liminarmente atribuída uma autoria coincidente com aquela da estátua, contudo não sabemos se tal corresponde à realidade³¹³. Se, em alguns casos, tal situação se afigura plausível e provável, noutros devemos equacionar um contexto um pouco mais complexo e, por inerência, uma aproximação mais flexível a esta problemática.

Os escultores menos relevantes à data em que se concretiza a encomenda das esculturas para a Real Basílica, seja porque se encontravam num momento inicial do seu percurso artístico ou porque nunca chegaram a ter uma carreira significativa, como já tivemos ocasião de notar atrás, ocupar-se-iam decerto da totalidade do trabalho que lhes havia sido distribuído. Ou seja, realizariam os desenhos, o(s) modelo(s) em escala reduzida e à escala real e, naturalmente após a aprovação do encomendador, também esculpiriam a estátua. Já os escultores com créditos afirmados detinham em torno de si uma estrutura oficial, na qual alicerçavam a sua produção, podendo assim recorrer a discípulos e/ou colaboradores para a execução de determinadas tarefas.

Exemplo paradigmático do que acabamos de afirmar é o que nos é dado saber acerca da prática de um dos escultores maiores no contexto do Settecento romano que trabalharam para Mafra: Giovanni Battista Maini.

No mês de março de 1732, quando se encontrava empenhado na realização das estátuas para a Real Basílica, escrevia o escultor ao seu irmão: “*Circa alla mia applicazione certo che fin ora è stata continua, è per grazia di Dio non me manca se non dire che di fare un altro modello per la statua di Portogallo, e poi me la pigliero airosamente, perchè poi basta la mia assistenza*

³¹³ – Cf. Iris HAIST, “The Marbles and the Modelli of Mafra – John V and the Taste for Italian Baroque Sculpture”, (...).

stante che tengo due omini capacissimi per il mio bisogno e lavoreno”³¹⁴. Não sabemos em concreto a que estátua, entre as que realizou para Mafra, Maini se referia, mas torna-se claro que, neste caso, o escultor fez os modelos para aprovação e confiou a dois colaboradores – capacíssimos, na sua expressão – a execução da obra pétrea sob a sua supervisão. Se tal nos deve fazer refletir e abordar a problemática da autoria das estátuas de forma mais flexível – não nos esqueçamos que o trabalho se realiza ainda num contexto oficial –, a questão deve inevitavelmente repropor-se quanto à autoria dos modelos. É plausível que o modelo, destinado a obter a aprovação do encomendador, fosse elaborado pelo próprio escultor, mas a realização da estátua podia ser entregue a um colaborador, sob a supervisão do artista. Por exemplo, o modelo do *São Filipe* é claramente melhor, em termos escultóricos, do que a estátua do mesmo apóstolo, de Giovacchino Fortini (1670-1736), um escultor perfeitamente afirmado e reconhecido não em Roma, mas em Florença, cidade onde desenvolveu toda a sua prolífica atividade³¹⁵. É mais do que provável que Fortini tenha entregue a execução da escultura em mármore a um colaborador, limitando-se a supervisionar o trabalho.

Um último contributo para esta questão pode ser colhido da entrada do diário do escultor Pietro Bracci, relativa às estátuas realizadas para Portugal, já atrás citada. A dado passo pode ler-se: “*Per spesa di Gioveni p. la statua del S. Pietro --- s. 75.-*”³¹⁶, ou seja, Bracci pagou 75 escudos romanos aos “jovens”, ou seja, aos seus assistentes, que haviam trabalhado na estátua de São Pedro Nolasco.

O que sumariamente acabamos de expor acerca da concreta autoria das estátuas e respetivos modelos, enquadra-se afinal numa discussão bem mais interessante, a do papel do individual e do coletivo na criação artística na primeira metade de Setecentos, temática ampla e fascinante, mas que extravasa claramente o âmbito do presente texto.

³¹⁴ – Cit. por Jennifer MONTAGU, “77. Giovanni Battista Maini (1690-1752). Santa Chiara”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir.), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo* (...), p. 401.

³¹⁵ – Acerca de Giovacchino Fortini veja-se Sandro BELLESI, Mara VISONÀ, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, Florença, Edizioni Polistampa, 2008 (2 vols.), obra exaustiva na qual se indica toda a bibliografia anterior.

³¹⁶ – Costanza GRADARA PESCI, “Artisti Romani all'Estero. Due Opere dello Scultore Pietro Bracci in Portogallo”, (...), p. 235, Elizabeth KIEVEN, John PINTO, *Pietro Bracci and the Eighteenth Century Rome. Drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and Other Collections* (...), p. 272; cf. também Jennifer MONTAGU, “77. Giovanni Battista Maini (1690-1752). Santa Chiara”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir.), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo* (...), p. 401.



Giovacchino Fortini (1670-1736), *São Filipe*, Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.



Giovacchino Fortini (1670-1736), atrib., modelo da estátua de São Filipe, Palácio Nacional de Mafra (PNM 1031).